



# GIACOMO PUCCININ OOPPERA TOSCA

Kahden taltioinnin analyysi

Musiikin koulutusohjelma  
Musiikkipedagogi  
Opinnäytetyö  
Marraskuu 2006

---

Michaela Heimsch  
Ohjaaja: Annu Tuovila



Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Musiikkipedagogi	
Tekijä Michaela Heimsch			
Työn nimi Giacomo Puccinin ooppera <i>Tosca</i> – kahden taltioinnin analyysi			
Työn laji Opinnäytetyö		Aika Marraskuu 2006	Sivumäärä 47
<b>TIIVISTELMÄ</b>  Työssäni olen tutkinut kahta Puccinin Tosca-oopperasta tehtyä videotaltiointia, joista toinen on perinteinen lavaesitys ja toinen oopperasta toteutettu ohjattu filmatisointi autenttisilla paikoilla Roomassa.  Työni tarkoituksena on perehtyä yksityiskohtaisemmin valittuun oopperaan ja analysoida kahta hyvin erityyppistä taltiointia. Laulupedagogin koulutuksessa perehdymme yleensä vain eri oopperoiden yksittäisiin aarioihin ja opiskelemme ensemblekoulutuksessa erillisiä osia oopperoista. Nämä ovat kuitenkin aina irrallisia osia suuremmasta kokonaisuudesta, tarinasta jonka tapahtumat nivoutuvat yhteen ja tarvitsevat toisiaan muodostaakseen yhtenäisen kokonaisuuden.  Työssäni lähdin liikkeelle taustoittamalla oopperan syntyvaiheet ja historialliset taustat sekä luomalla yleiskatsauksen sen juoneen. Sen jälkeen analysoin, minkälaisia uusia ilmentymiä ja mahdollisuuksia oopperaan tuo se, kun perinteisestä lavataltioinnista irtaannutaan ja tehdään siitä filmatisoitu versio.  Tarkemmin analysoitavaksi olen valinnut oopperasta muutamia kohtauksia. Pyrin analysoimaan kohtaukset pääroolien – Toscan, Cavaradossin ja Scarpian - valossa. Tallenteet ovat hyvin erilaisia. Kummassakin on sama musiikki ja käsikirjoitus, mutta taidemuotoina toinen edustaa perinteistä lavaesitystä teatterin keinoin. Tällä taltioinnilla ei ole mainittu ohjaajaa. Toinen on kuvattu autenttisilla paikoilla elokuvan keinoin. Yritän pohtia, tekevätkö ohjaajan käyttö ja elokuvan keinot oopperasta helpommin lähestyttävän.  Lavataltioinnin ja ohjatun taltioinnin katsojakokemuksessa painottuvat hyvin erilaiset asiat. Lavataltioinnissa musiikilla on hallitseva rooli, kun taas ohjatussa taltioinnissa tarina kaikkine elementteineen nousee musiikin rinnalle ja lopputuloksena on katsojaan voimakkaasti vaikuttava kokonaistaideteos.			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia kirjasto/Ruoholahti			
Avainsanat Tosca, Giacomo Puccini, video, ooppera			



Degree Programme in Classical Music		Degree Music pedagogue	
Author Michaela Heimsch			
Title Giacomo Puccini's opera <i>Tosca</i> – an analysis of two video recordings			
Type of work Thesis	Date November 2006	Pages 47	
<p><b>ABSTRACT</b></p> <p>In my thesis I have studied two video recordings of Puccini's opera <i>Tosca</i>. One of them is a traditional stage recording and the other has been filmed at authentic locations in Rome.</p> <p>My aim has been to develop a deeper and more detailed understanding of the selected opera, and also to analyse two very different video recordings. This thesis grows out of the fact that in singing pedagogy training, we generally make ourselves familiar with only single arias from different operas or study only parts of operas in our ensemble training. However, these are only parts of a bigger picture, a complete story, where events are linked together and need one another to create a homogenous entity.</p> <p>I began my work by learning as much as I could about the origin of the Puccini opera and its historical background, before reading the plot to give myself an overview of the whole story. In terms of the videos, I then examine the different expressions and opportunities made possible in a staged version compared to the authentic environment of the story.</p> <p>I selected a few scenes from the opera to analyse in closer detail; these scenes are analysed from the point of view of the leading roles: Tosca, Cavaradossi and Scarpia. The recordings are very different. Although they naturally have the same music and script, they differ in their artistic form. One represents a traditional stage performance using theatrical means where the director is not mentioned, whereas the other has been filmed at authentic locations using cinematic techniques.</p> <p>The stage recording and the cinematic recordings emphasise very different things. In the stage recording, music plays the most significant role, whereas in the cinematic recording, the story with all its elements rises to the same level with the music and thus creates a more powerful artistic experience.</p>			
Work / Performance / Project			
Place of Storage Helsinki Polytechnic Stadia library/Ruoholahti			
Keywords Tosca, Giacomo Puccini, video, opera			

## Sisällys

1	Johdanto.....	1
2	Synopsis.....	4
2.1	Ooppera Tosca .....	4
2.2	Oopperan syntyvaiheet .....	5
2.3	Tarinan historiallinen tausta.....	7
2.4	Toscan tapahtumapaikat .....	8
2.5	Oopperan juoni.....	10
3	Kahden videotallenteen esittely .....	18
3.1	Video 1.....	18
3.2	Video 2.....	20
4	Kahden videotallenteen vertailu .....	23
4.1	Toscan ja Cavaradossin kirkkokohtaus: 1. Näytös.....	25
4.2	Toscan ja Scarpian kohtaus – kidutus, kiristys ja murha: 2. Näytös .....	30
4.3	Toscalle valkenee Scarpian petos – oopperan loppu: 3. Näytös .....	38
5	Pohdinta.....	41
	Lähdeluettelo .....	45

## 1 Johdanto

Vertailen tässä työssäni kahta Tosca-oopperasta tehtyä videotallennetta, joista toinen (video 1) on lavatalliointi Stuttgartin Valtionoopperasta 1961 ja toinen tallenne (video 2) on videoitu elokuvaversio Roomassa autenttisilla paikoilla 1976. (Video 1, 1961; Video 2, 1976).

Kaikki ne lukemattomat tarinat, joita elämämme aikana kuulemme, muokkaavat alati käsitystämme todellisuudesta. Ne tarinat, joita yhteisöissä kerrotaan ja esitetään, riippuvat sekä yhteisön kulttuuritraditioista että valtasuhteista. Pitkälti myös vastaanottajasta riippuen tarinat joko vahvistavat tai kyseenalaistavat vallitsevia uskomuksia, tapoja ja arvoja. Parhaimmillaan ne tarjoavat monipuolisia, monitasoisia ja vaihtoehtoisia tapoja kokea, ymmärtää ja jäsentää maailmaa. (Bacon 1995, 9)

Ooppera on yksi musiikkikulttuurin keskeisistä ilmaisumuodoista. Se on draamallinen ja näyttämöllinen musiikkiteos. Sille on luonteenomaista ilmaisukeinojen kokonaisuus, jossa pääosa on laululla ja muulla musiikilla. Näyttämöllistä ilmaisua tukevat myös lavastus, maskeeraus, puvustus, valaistus ja ohjaus. Tarkalleen on mahdotonta sanoa milloin ja mistä musiikkidraaman historia alkaa. Ihmisen ensimmäiset yritykset ymmärtää maailmaa ja omaa osaansa siinä saivat aluksi myyttien muodon, ja niiden pohjalta syntyneisiin riitteihin kuului aina säännöllisiä liikkeitä, joita säästi usein organisoitu ääni eli musiikki. Tällaista musiikkidraamaa voidaan pitää yhtenä kaikkein vanhimmista taide-muodoista ja näin ollen myös yhtenä oopperan esimuodoista. Myöhemmin myös liturgiset draamat ja laulaen esitetyt säestykselliset kirkolliset näytelmät ja mysteerinäytelmät edustavat oopperan vanhinta muotoa. Ensimmäiset varsinaisesti oopperaksi luonnehdi-

tut teokset sävelsi italialainen Jacopo Peri 1500-luvun lopussa ja 1600-luvun alussa. Ooppera on aina barokin ajoista lähtien merkittävänä musiikkikulttuurin ilmaisumuotona tuottanut jokaisena tyylikautena omat mestariteoksensa. Yhdeksi näistä teoksista lukeutuu myös Giacomo Puccinin Tosca. (Bacon 1995, 15; Sävelten maailma 5/1994, 208)

Puccini on Verdin jälkeen viimeinen siinä suurten italialaisten oopperasäveltäjien rivissä, jonka alkuunpanijana voidaan pitää Monteverdiä. Taiteilijana ja säveltäjänä Puccini eroaa monista italialaisista edeltäjistään siinä, että hän oli äärimmäisen tarkka juonen, tekstin ja musiikin suhteen ja saattoi ponnistella ja hioa jopa vuosia saavuttaakseen itseään tyydyttävän lopputuloksen. Oopperoissaan hän uppoutui kertomaan sydäntä särkeviä kohtaloita ja kuvaamaan haavoittuvien ihmisten jokapäiväistä elämää. Toscassa Puccini on käyttänyt erityisen runsaasti erilaisia musiikillisia motiiveja. Jokainen motiivi viittaa tiettyyn yksittäiseen objektiin, henkilöön tai ideaan antaen kuulijalle informaatiota erilaisista tilanteista, tunnelmista ja henkilöiden odottamattomista ja salaisista ajatuksista niin näyttämöllä kuin sen ulkopuolellakin. (Sävelten maailma 2/1991, 92-93; The New Grove Book of Operas 1996, 621-622)

Mikään muu Puccinin oopperoista ei ole herättänyt yhtä paljon ristiriitaisia tunteita kuin Tosca: se sai välittömästi yleisön suuren suosion, mutta monissa tarinan karkeus, julmuus ja petomaisuus herättävät jopa vihamielisyyttä. On hämmästyttävää, miten oopperan tekijät ovat saaneet yhteen teokseen mahtumaan koko elämän kattavan laajan tunneskaalan: rakkaus, mustasukkaisuus, intohimo, pelko, kiristys, nöyryytys, julmuus, valta, murha ja lopulta kuolema. (The New Grove Book of Operas 1996)

Olen valinnut Puccinin Toscan vertailun kohteeksi, koska se on monitasoinen taideteos: tarinaltaan vahva, musiikilliselta ilmaisuvoimaltaan ilmeikäs ja historiallisesti ja poliittisesti todenperäinen. Tapahtumapaikat ovat todellisia ja vielä tänäkin päivänä edelleen nähtävissä olevia kulttuurikohteita Roomassa. Lisäksi ooppera sisältää kolme oopperahistorian merkittävimpiin ja haastavimpiin lukeutuvaa pääroolia: kuuluisa laulajatar Floria Tosca (sopraano), taidemaalari Mario Cavaradossi (tenori) ja poliisipäällikkö paroni Vitellio Scarpia (baritoni).

Vertailussa tarkastelen yleisen katsojakokemuksen lisäksi mm. seuraavia asioita: lavastus, valot, puvustus, ohjaus, näytteleminen ja kuvaus. Nämä ovat tyypillisiä esityksen tai tallenteen elementtejä, joita yleisö, kriitikot, analysoijat ja esittäjät teoksesta ottavat esiin.

## 2 Synopsis

### 2.1 Ooppera Tosca

Puccini sävelsi kolminäytöksisen oopperan vuosina 1897 – 1899. Oopperan tarina perustuu ranskalaisen kirjailijan Victorien Sardoun (1831-1908) näytelmään *La Tosca* 1887. Tarina sijoittuu täsmällisesti tiettyyn historialliseen aikaan ja paikkaan Roomassa vuonna 1800. Libreton muokkasivat omana aikanaan huomattavan maineikkaat kirjoittajat Luigi Illica ja Giuseppe Giacosa: Illica sommitteli tapahtumien kulun ja keksi maa-lauksellisia kohtauksia, ja Giacosa piti huolen säkeiden sujuvuudesta. Puccini puolestaan otti kantaa kaikkeen mahdolliseen aiheuttaen myös ristiriitaa sekaantumalla libretistien työskentelyyn. Mutta Puccinin hyvin vahva draaman taju ja erehtymätön teatterivaisto muovasivat Toscasta yhden viime vuosisadan eniten esitetyistä oopperoista. (The New Grove Book of Operas 1996; Sävelten maailma 2/1991, 95-96; Bacon 1995, 507-510)

Giacomo Puccinin *Tosca* sai kantaesityksensä Roomassa Teatro Constanzissa 14.1.1900. Ensi-ilta sai vaihtelevan vastaanoton lehdistössä, mutta siitä muodostui välittömästi yleisömenestys. Tässä esityksessä laulajina olivat Hariclea Darclée (*Tosca*), Emilio De Marchi (*Cavaradossi*) ja Eugenio Giraldoni (*Scarpia*). Kapellimestarina toimi Leopoldo Mugnone. Jo samana vuonna alkoi Toscan maailmanvalloitus. Ensimmäinen ulkomainen ensi-ilta oli viisi kuukautta myöhemmin Buenos Airesin Teatro Colonissa ja pian sen jälkeen Lontoon Covent Gardenissa. Suomen ensiesitys oli 20.9.1905 Helsingissä Suomen Kansallisteatterissa. Tässä esityksessä Toscan roolin lauloi Aino Ackté



ja kapellimestarina toimi italialainen Arturo Vigna. (Thw New Grove Book of Operas 1996, 618-620; Nikander 2006,14)

## 2.2 Oopperan syntyvaiheet

Jo vuonna 1889 Puccini pyysi kustantaja Giulio Ricordia anomaan lupaa käyttää Sardoun näytelmää luodakseen uuden oopperansa Toscan. Asia ei tällöin edennyt, mutta nähtyään näytelmän uudestaan 1895 Puccini oli entistä varmempi ideastaan. Sardou oli ehtinyt antaa oikeuden säveltäjä Alberto Franchettille, ja Luigi Illica oli jo kirjoittanut tälle libreton. Kuitenkin Franchetti, joka oli tyytymätön librettoon, oli helppo taivutella luopumaan oikeuksistaan. Libreton lopullinen runojen sepittely annettiin Giuseppe Giacosan tehtäväksi. Lopulta 1897 Puccini sai käsiinsä kokonaisen libreton ja saattoi aloittaa sävellystyön. (Ashbrook 1969, 66-75; Sävelten maailma 2/1991, 95)

Toscan sävellystyön yhteydessä Puccini kiinnostui myös historiallisesta ja kulttuurisesta autenttisuudesta siinä määrin, että matkusti itse Roomaan paikan päälle tutkimaan sekä Pyhän Pietarin kirkon että Castel di Sant' Angelon linnoituksen kellojen sointia ja perusviritystä aamumessun aikaan. Hänen tarkoituksenaan oli luoda myös katsomoon musiikin välityksellä aitoa autenttista ilmapiiriä pienten yksityiskohtien kautta. Nämä kellojen välittämät tunnelmat ovat kuultavissa oopperan kolmannen näytöksen johdantomusiikissa, jossa runollisen haaveileva kuvaus aamunkoitosta muodostaa jyrkän vastakohdan myöhemmin tapahtuvalle julmalle tragedialle. (Batta 1999, 463)

Oopperan historiallinen tausta, italialaisten kuningasmielisten ja tasavaltalaisten välinen kiista 1800-luvun alussa, tempaa kuulijan ja katsojan paikoin varsin nopeasti etene-

vän, psykologisia jännitteitä sisältävän tarinan pyörteisiin. Oopperassa ei ole juurikaan pysähtyneitä hetkiä. Tilanteet ja tapahtumat vaihtuvat tiuhaan, lukuun ottamatta muutamaa seesteisempää kohtausta, joissa pääroolia esittävät laulavat aariaansa. (Sävelten maailma 2/1991, 95-96; Batta 1999, 464)

Puccinin musiikki kuvailee meille Cavaradossin nuorena, tulisena ja romanttisena taidemaalarina. Hänen kaksi aariaansa - kuva-aaria ”Recondita armonia di bellezze diverse!” (”Erilaisessa kauneudessa on ihmeellinen sopusointu”) ensimmäisessä näytöksessä ja kirjeaaria ”E lucevan le stelle” (”Tähdet tuikkivat”) kolmannessa näytöksessä - antavat Cavaradossin roolihahmolle laajempia lyyrisiä mittasuhteita tehden hänestä taidemaalarin lisäksi myös herkän runoilijan. (Bourne 1998, 71-72; Weaver 1986,14)

Puccinin Tosca on hurskas, impulsiivinen, vilpitön ja rohkea. Hänen ainoa aaria ”Vissi d’arte, vissi d’amore” (”Elämäni kuuluu taiteelle ja rakkaudelle”) pysäyttää hetkeksi psykologisia jännitteitä ja julmuuksia sisältävän toisen näytöksen. Tässä aariassa, joka tunnetaan myös nimellä ”Toscan rukous”, Tosca ei puhu Scarpialle vaan kääntyy puhuttelemaan Jumalaa kysyen rukouksen muodossa lyhyesti ja liikuttavasti: ”Miksi, Herra, miksi tuskan hetkellä palkitset minut näin”. Kuitenkin nämä hetkellisesti herkätkätkätköt ovat hyvinkin lyhyitä hengähdyksiä oopperan kokonaisuudessa. Vaikuttaa siltä kuin Puccinin olisi täytynyt rajoittaa suurten lyyristen kohtausten määrää antaakseen enemmän tilaa henkeäsalpaavan nopeassa tempossa eteneville tapahtumille. (Bourne1998, 408; Batta 1999, 464)

### 2.3 Tarinan historiallinen tausta

Ranskan vallankumouksen vaikutukset heijastuivat myös Italiaan, ja sen jälkimainin-geissa vapaamielinen ja tasavaltalainen henki sai myönteisen vastaanoton. Kuitenkin Napolin Ferdinand IV:n ja hänen vaimonsa Maria Carolinan sodanjulistus Ranskaa vastaan aiheutti ristiriidan, jonka myötä poliittinen tilanne vaati uudelleen arviointia. Tilanne kääntyi epäedulliseksi Ranskaa vastaan, sillä vapauden ja tasavallan ihannoitua alettiin pitää petollisena maan tulevaisuuden kannalta.

Ranskalaiset olivat vallanneet Rooman, ja se oli julistettu Rooman kansantasavallaksi. Konsulina toimi tasavaltalainen Cesare Angelotti. Ranskalaiset marssivat edelleen etelään ja valtasivat Napolin, jonne myös perustettiin tasavaltalainen liittoutuma. Napolin kuningashuone Ferdinand IV ja hänen vaimonsa kuningatar Maria Carolina lähetettiin maanpakoon Palermoon, Sisiliaan. Napolin luhistuneen kuningaskunnan ehkä todellisin johtaja oli rumaksi ja ahneeksi sanottu kuningatar Maria Carolina. Hän oli Itävallan keisarinnan Maria Theresian tytär ja Maria Antoinetten sisar. Ranskan kuningatar Maria Antoinettehan mestattiin Ranskan vallankumouksessa, ja Maria Carolina otti elämänteh-  
täväkseen sisarensa kuoleman kostamisen. Hänen raivokas taistelunsa sotilasvaltaa vastaan kohdistui kaikkeen, mikä liittyi vallankumoukselliseen ajattelutapaan. Niinpä hän kostonhimoisena kokosi sotajoukon liittoutuen Englannin, Venäjän ja Itävallan kanssa ja karkotti ranskalaiset Napolista. Hänen joukkonsa marssivat edelleen etelään vallaten myös Rooman takaisin. Kuningatar Maria Carolina muutti Roomaan jättäen miehensä Ferdinandin Sisiliaan. Hän perusti salaiset poliisivoimat, joiden johtoon nimitti julman paroni Vitellio Scarpian. Keinoja kaihtamatta, apunaan tiedustelijoita ja vakoojia Scarpia kitki systemaattisesti vallankumouksellisia hirtettäväksi tai teloitettavaksi.

Näiden historiallisten ja poliittisten tapahtumien taustalle alkoi rakentua oopperan juoni Roomassa kesäkuussa 1800. Tasavaltalaisten häviön myötä Cesare Angelotti oli vangittu maanpetoksesta, mutta esiripun auettua hän oli juuri paennut Castel di Sant' Angelon linnoituksesta. (Chalmers 1976; Nikander 2006, 7-9)

## 2.4 Toscan tapahtumapaikat

Vaikka Toscan juoni ei aivan sellaisenaan perustu tositapahtumiin, sijoittuu jokainen näytös historiallisiin paikkoihin, jotka ovat edelleen nähtävissä Roomassa.

Nikander esittelee työssään (2006, 9-11) Puccinin Tosca, oopperan kolmen näytöksen tapahtumapaikat seuraavasti: ”Ensimmäisen näytöksen kirkko aiheuttaa kuitenkin hieman päänsärkyä. Puccinin mukaan tapahtumapaikkana on Sant' Andrea della Vallen kirkko, joka on Pyhälle Andreakselle omistettu kirkko Campus Martinuksen alueella Roomassa. Kirkon kuorissa on neljä vanhoille roomalaisille suvulle nimitettyä kappelia, joskaan mikään niistä ei ole Attavantien kappeli. Nimi on Sardoun mielikuvituksen tuotetta, vaikkakin nimi Attavanti tosin esiintyy Italian historiassa. Oopperan tapahtumiin kuitenkin realistisemmin sopii ensimmäisen näytöksen tapahtumapaikaksi kaupungin toisella puolella oleva Sant' Andrea al Quirinalen jesuiittakirkko, ja Sardou viittaa-kin näytelmässään hieman epäselvästi vain Sant' Andrean jesuiittakirkkoon. Tämä jesuiittaluostarin yhteydessä oleva pieni kirkko sijaitsee vastapäätä Quirinalen palatsin itäistä siipeä ja on eräs 1500-luvun roomalaisen barokin keskeisiä rakennuksia. Kirkon on suunnitellut Gian Lorenzo Bernini. Tapahtumapaikan muuttamista, vastoin säveltäjän merkintää, tähän jesuiittakirkkoon puolustaa myös se seikka, että kirkko on lähellä Castel di Sant' Angelon linnoitusta ja näin ollen Angelottilla on lyhyt pakomatka linnoituk-

sesta kirkkoon. Huomattakoon tässä yhteydessä, että Video 2:ssa on kuitenkin kunnioitettu ja noudatettu Puccinin näkemystä. Ensimmäisen näytöksen kuvaukset on tehty Sant' Andrea della Vallen kirkossa.”

”Oopperan toinen näytös tapahtuu muhkeassa täysrenessanssin tyyliin rakennetussa Palazzo Farnesessa eli Farnesen palatsissa. Palatsin rakentaminen aloitettiin 1500-luvulla, ja se toimi aluksi kardinaali Alessandro Farnesen, sittemmin Paavi Paavali III:n asuntona. Palatsin arkkitehtinä oli aluksi Antonio di San Gallo ja tämän kuoleman jälkeen palatsin rakennustöitä jatkoi Michelangelo. Palatsi on saanut aikojen saatossa viitteitä eri tyyliuunnista, mm. myöhäisrenessanssista ja barokista. Oopperassa paroni Scarpian kuviteltu huone sijoittuu palatsin kolmanteen kerrokseen, huoneesta avautuu näkymä sisäpihalle ja oopperassa kuultava ”voitonkantaatin” musiikki, jossa Tosca on solistina, kantautuu luultavasti alemmasta kerroksesta ns. juhlahuoneistosta, jota pidettiin vastaanottojen ja juhlien tapahtumapaikkana. Mielenkiintoisena yksityiskohtana mainittakoon, että Scarpian huone sijoitetaan juuri siihen osaan palatsia, jonka Michelangelo viimeisteli, ja näin ollen se poikkeaa tyyllillisesti rakennuksen muista osista.”

”Kolmas näytös tapahtuu Castel di Sant' Angelon linnoituksessa, tarkemmin sen katto-tasanteella. Keisari Hadrianuksen toimesta pystytetty rakennus on valmistunut vuonna 139 ja sen suunnittelijana mainitaan Antonius Pius. Rakennus tehtiin alun perin mausoleumiksi. Tässä käytössä rakennus oli vuoteen 211 saakka, minkä jälkeen siitä tuli ruhtinaitten ja paavien asunto. Vuonna 271 rakennuksen merkitys muuttui ja siitä tuli vankila ja kasarmi, ja aivan vakituisesti linnoitukseksi Castel di Sant' Angelo muutettiin 500-luvulla. Linnoitus on 1400-luvulla yhdistetty salaisella käytävällä vatikaaniin, tar-

koituksena toimia paavien salaisena turvapaikkana kriisitilanteissa. 1901 rakennuksesta tehtiin muistomerkki ja se museoititiin.

”Castel di Sant’ Angelo sijaitsee Tiber-joen lähellä, kuitenkin noin 20 metrin etäisyydellä joesta. Puccini ja kirjailija Sardou olivatkin hyvin eri mieltä oopperan loppuun liittyvästä Toscan itsemurhasta. Tammikuussa 1899 Puccini kävi Sardoun luona keskustelemassa loppukohtaukseen liittyvistä yksityiskohdista. Kirjailija oli hyvin perillä historiasta, mutta aitous tapahtumapaikkojen suhteen ei tuntunut kiinnostavan häntä. Sardou nimittäin halusi, että oopperan sankarittaren on hypättävä linnoituksen kattotasanteelta Tiberiin. Puccinin mielestä tuollainen realismin muuntelu ei ollut sopivaa, koska jokainen tietää linnoituksen ja joen välimatkan, eikä hän halunnut yleisön saavan asiasta naurunaihetta. Kirjailija piti asiaa täydellisen vähäpätöisenä, ja tähän jääräpäisyyteen oli säveltäjän libretisteineen alistuttava.” (Nikander 2006, 9-11)

## 2.5 Oopperan juoni

Henkilöt:

Floria Tosca, kuuluisa laulajatar (sopraano)

Mario Cavaradossi, taidemaalari (tenori)

Paroni Vitellio Scarpia, poliisipäällikkö (baritoni)

Cesare Angelotti, entisen Rooman kansantasavallan konsuli (basso)

Sakristaani, kirkonpalvelija (baritoni)

Spoletta, poliisiupseeri (tenori)

Sciarrone, santarmi (basso)

Vanginvartija (basso)

Paimen (poika sopraano)

Pyöveli Roberti (mykkä osa)

Kardinaali, tuomari, kirjuri, upseeri, kersantti, oppipoika, poliiseja, sotilaita, aatelisia, porvareita, pappeja, nunnia, kirkkokuorolaisia, kansaa.

Taphtuu Roomassa kesäkuussa 16.6.1800.

## 1. Näytös

Rooman tasavalta on kukistettu ja Napoleonin sekä Itävallan joukkojen välinen taistelu Marengossa vaikuttaa poliittiseen ilmapiiriin. Poliittinen vanki, entisen Rooman tasavallan konsuli Cesare Angelotti on juuri onnistunut pakenemaan Sant' Andrea al Quirinalen kirkkoon. (Video 2:lla Sant' Andrea della Vallen kirkkoon). Hänen sisarensa markiisitar Attavanti on aikaisemmin jättänyt hänelle Attavantien sukukappelin avaimen, jonka avulla Angelotti pääsee piiloutumaan kappelin suojiin. Kierroksellaan kirkon palvelija sakristaani huomaa, ettei taidemaalari Mario Cavaradossi ole vielä aloittanut töitä Maria Magdaleenaa esittävän freskonsa parissa. Sakristaanin lukiessa rukousta Cavaradossi ilmestyy paikalle ja poistaa kuvaa peittävät suojavaatteet. Nähdessään taulun sakristaani tunnistaa taulun vaalean naisen markiisitar Attavantiksi, joka usein käy rukoilemassa kirkossa. Cavaradossi puolestaan näkee maalauksessa myös rakastamansa naisen Floria Toscan piirteitä. Sakristaani poistuu paikalta jätettyään Cavaradossille eväskorin. Taidemaalari havahtuu huomatessaan, ettei olekaan yksin kirkossa Angelottin uskaltautuessa astua esiin kappelista. Paljastuu, että miehet ovat vanhoja ystäviä ja Angelotti kertoo paostaan ja sisareltaan saamastaan avusta. Markiisitar on piilottanut kappeliin naisen asusteet, joiden turvin veljen olisi helpompi jatkaa pakomatkaansa. Cavaradossi lupaa auttaa ystäväänsä kätkemällä tämän omalle huvilalleen. Laulajatar

Floria Toscan kiihkeät koputukset keskeyttävät keskustelun. Hän kutsuu Cavaradossia kirkon ulkopuolella, sillä miehet ovat lukinneet kirkon oven. Cavaradossi kehottaa Angelottia nopeasti piiloutumaan ja antaa hänelle eväskorinsa, jonka sisältö on tarpeen kärsimysten heikentämälle vangille. Mario päästää Toscan sisään kirkkoon. Mustasukkaiset tunteet ovat vallanneet Toscan, sillä hän epäilee rakastettunsa olleen kirkossa lukittujen ovien takana jonkun toisen naisen kanssa. Lisäksi Cavaradossi joutuu kiusalliseen tilanteeseen Toscan ehdottaessa tapaamista illalla taiteilijan huvilalla, jonne Cavaradossi on juuri ajatellut kätkevänsä Angelottin. Toscan kuuma ja mustasukkainen mustalaisveri alkaa kuohua Marion mennessä hämilleen, ja mustasukkaiset epäilyt kasvavat entisestäänkin hänen tunnistaessaan Marion maalaaman freskon kauniin naisen markiisitar Attavantiksi. Hän epäilee oitis, että Mariolla on suhde markiisittaren kanssa. Cavaradossi onnistuu kuitenkin rauhoittamaan rakastettunsa ja Tosca huomaa mustasukkaisuutensa aiheettomaksi ja leppyä. Vielä ennen poistumistaan kirkosta Tosca vannottaa Mariolle, että tämän on maalattava Madonnalle tummat silmät, niin kuin Toscalla itsellään on. Angelotti astuu jälleen esiin kappelista, ja Cavaradossi neuvoa huvilansa sijaintipaikan ja myös mahdollisen kätkeytymispaikan hätätilanteessa puutarhan kaivossa. Tykinlaukaus Castel di Sant' Angelon linnasta kertoo, että Angelottin pako on huomattu. Molemmat kiiruhtavat ulos kirkosta ja Cavaradossi vie Angelottin kesähuvilalleen piiloon.

Sakristaani on tulossa kertomaan Cavaradossille Napoleonin oletetusta tappiosta Marenгон taistelussa, mutta ei löydäkään taiteilijaa. Kirkkoon virtaa joka puolelta nuoria pappeja, kuoripoikia ja muita kirkon palvelijoita. Kuoripojat villiintyvät kuullessaan alkavasta Te Deumista ja voitonkantaatista. Hälinän keskeyttää poliisipäällikkö Scarpian saapuminen kirkkoon Spolettan ja muiden poliisien seurassa. Scarpian kuulustellessa



sakristaania hänelle selviää yhteys Angelottin, tämän sisaren ja Mario Cavaradossin välillä. Hän tunnistaa myös taiteilijan maalaaman Madonnan piirteet ja tajuaa maalarin avustaneen pakoyritystä. Tosca saapuu takaisin kirkkon kertoakseen Mariolle, ettei voikaan tavata tätä illalla, koska joutuu esiintymään voitonjuhlan kantaatissa. Scarpia yrittää kappelista löytämänsä Attavantien suvun vaakunalla koristetun viuhkan avulla uskotella Toscalle Marion uskottomuutta. Toscan mustasukkaisuus leimahtaa jälleen, ja hän päättää lähteä välittömästi Cavaradossin huvilalle yllättämään salarakastavaisten välisen kohtauksen. Scarpia on hullaantunut viehättävään laulajattareen ja päättää voittaa kilpailijansa Mario Cavaradossin hinnalla millä hyvänsä. Hän lähettää vakoojansa Toscan perään varjostamaan häntä ja ilmoittamaan hänen menoistaan Farnesen palatsiin, jossa Scarpia itse asuu. Väki kokoontuu kirkkoon ja Te Deumin sävelten siivittämänä Scarpia kehittelee suunnitelmansa, jonka avulla Tosca antautuisi hänen himojensa kohteeksi ja Mario Cavaradossi joutuisi hirsipuuhan. Kardinaali astuu sisään, Scarpia ja muut polvistuvat ottamaan vastaan hänen siunauksensa.

## 2. Näytös

Tapahtumapaikkana on poliisipäällikkö, paroni Vitellio Scarpian huone Farnesen palatsissa. Scarpia syö yksin illallista ja miettii Toscan valloittamista sekä toivoo, että hänen vakoojansa pidättäisivät Angelottin ja hän voisi tuomita Cavaradossin teloitettavaksi.

Kuningatar on järjestänyt palatsin alakerrassa juhlan, jossa myös Toscan on tarkoitus esiintyä. Santarmi Sciarronen tullessa huoneeseen Scarpia käskee tätä avaamaan ikkunan palatsin sisäpihalle, että hän kuulisi esitettävän kantaatin, jonka solistina Tosca lau-

laa. Scarpia lähettää Sciarronen viemään ilmoituksen, että hän odottaa laulajatarta luokseen illalliselle kantaatin päätyttyä.

Spoletta, valtiollisen poliisin agentti palaa taiteilija Cavaradossin huvilalta kertoen, että Angelottia ei ole löytynyt, mutta sen sijaan Cavaradossi on pidätetty Angelottin piilottamisesta epäiltynä. Scarpia pyytää Cavaradossin kuulusteltavaksi ja haluaa, että tämä tunnustaa auttaneensa Angelottia pakenemaan. Cavaradossi kieltää tietävänsä mitään Angelottin paosta tai tämän olinpaikasta.

Juhla on päättynyt ja Tosca saapuu Scarpian huoneeseen. Hän on hämmentynyt tavatesaan rakastettunsa yllättävässä tilanteessa. Cavaradossi kieltää Toscaa kertomasta mitään. Scarpia lähettää Cavaradossin jatkokuulusteluihin ja keskittyy Toscaan. Scarpian sinnikkäistä yrityksistä huolimatta Tosca ei paljasta mitään Angelottin pakoon liittyvistä seikoista. Pakottaakseen Toscan paljastamaan totuuden Scarpia käskee kiduttamaan Cavaradossia, jonka tuskanhuutojen kauhistuttamana Tosca paljastaa Scarpialle Angelottin olinpaikan huvilan kaivossa olevassa syvennyksessä. Uupunut Cavaradossi tuodaan kidutuskammioista ja Tosca ryntää syleilemään häntä. Mutta kuultuaan Toscan kavaltaaneen hänet hän torjuu tämän luotaan. Tilanne muuttuu dramaattisesti kun Sciarrone yhtäkkiä ryntää huoneeseen ja ilmoittaa, että aamupäivän voitonuutiset ovat olleet vääriä ja ranskalaiset joukot ovatkin voittaneet Napoleonin johdolla kenraali Melaksen johtamat Habsburgien itävaltalaisjoukot Marengon taistelussa. Cavaradossin riemuitseminen ranskalaisten voitosta ärsyttää suuresti Scarpiaa ja hän määrääkin välittömästi taiteilijan vietäväksi pois ja hirtettäväksi.

Tosca on kauhun lamauttama ja Scarpia käyttää tilannetta hyväkseen ehdottamalla Toscalle, että Cavaradossin vapauttamisen hinta olisi Tosca itse. Scarpia on kovin kiihottunut nähdessään miten Tosca puolusti rakastettuaan Mariota naarastiikerin tavoin ja kertoo Toscalle aina haaveilleensa hänen kaltaisestaan naisesta. Scarpian kiihkeä tunnelausta ajaa hänet yrittämään Toscan raiskaamista, yritys kuitenkin keskeytyy rummunpärinän kuuluttaessa alkavasta hirttotuomioiden täytäntöönpanosta. Tosca rukoilee Jumalaa kysyen, miksi hänen, joka ei ole koskaan tehnyt kenellekään pahaa, on kestättävä tämä kaikki. Spoleтта saapuu paikalle ja kertoo, että Angelotti on tehnyt itsemurhan piilopaikkansa paljastuttua ja Cavaradossi valmistautuu kuolemaan. Tosca suostuu nyt hämmentyneenä Scarpian ehdotukseen, mutta vaatii kuitenkin Cavaradossille välitöntä vapauttamista ja lisäksi kulkulupatodistuksen, jolla he voivat myöhemmin poistua Roomasta. Scarpia saa kuitenkin Toscan vakuuttuneeksi, että uskottavuuden vuoksi teloitus on pantava täytäntöön. Hän määrää järjestettäväksi valeteloituksen, missä silmälumeeksi teloitus tapahtuisi leikkipanoksilla. Scarpian alkaessa kirjoittamaan kulkulupaa Tosca huomaa illallispöydässä olevan veitsen. Kuin hetken mielihohteesta hän ottaa huomaamattomasti veitsen käteensä. Scarpia lähestyessä Toscaa syleilläkseen häntä, Tosca iskee veitsen hänen sydämeensä huutaen samalla kirouksia kuolevalle vainoojalleen. Scarpian jäätyä liikkumattomana makaamaan, ottaa Tosca hänen kädestään kulkulupakirjan, asettaa kynttilät molemmin puolin ruumista, nostaa seinällä olevan krusifiksin tämän rinnalle ja poistuu.

### 3. Näytös

Tapahtumapaikkana Castel di Sant' Angelon linnoituksen kattotasanne aamuyöstä. Näytöksen orkesterijohdanto ennakoi uutta päivänkoittoa, jostain kuuluu paimenpojan laulua ja kirkonkellot lyövät varhaisaamun hetkeä.

Cavaradossi saapuu sotilasosaston saattamana tasanteelle, jossa vanginvartija odottaa. Hän pyytää vartijaa toimittamaan rakkaalleen viimeisen viestin luvaten palkkioksi arvokkaan sormuksen. Kirjoittaminen jää kuitenkin kesken, kun kaikki rakkauden muistot tulvivat Cavaradossin mieleen: Miksi hänen on kuoltava juuri nyt, kun tuntee rakastavansa elämää enemmän kuin koskaan? Samassa Tosca saapuu paikalle Spolettan saattamana. Hän näyttää Scarpian kirjoittaman kulkulupatodistuksen ja kuvailee Cavaradossille, miten Scarpia on kohdannut viimeiset hetkensä. Cavaradossi ei oikein voi uskoa kaikkea todeksi, mutta huojentuneena ja kiitollisena hän ylistää rakastettunsa rohkeutta. Tosca kertoo Cavaradossille pian tapahtuvasta valeteloituksesta neuvoen Cavaradossia ”kuolemaan” mahdollisimman luontevasti.

Teloitusryhmä saapuu ja Cavaradossi asettuu luottavaisena teloitettavaksi. Tosca seuraa tapahtumia piiloutuneena. Kiväärinlaukaukset kaikuvat ja Cavaradossi kaatuu maahan. Spoletta peittää hänet viitalla ja poistuu sotilaiden saattamana. Sotilaiden askelten lakattua kuulumasta Tosca kehoittaa Cavaradossia nousemaan ylös, mutta tämä ei liikahtakaan. Tosca rientää hänen luokseen ja kohottaessaan häntä peittävän viitan huomaa kauhukseen Scarpian pirullisen petoksen: Mario Cavaradossi on kuollut.

Kaukaa kuuluu huutoja, Scarpian murha on huomattu. Spoletta ja Sciarrone ryntäävät pidättämään Toscaa, mutta Tosca pakenee ja heittäytyy alas vankilan muureilta kuolemaan huutaen: ”Scarpia, me kohtaamme Jumalan edessä.” (Sävelten maailma 4/1993, 153-155; Batta 1999, 462; Chalmers 1976; The New Grove Book of Operas 1996, 620-621)

### 3 Kahden videotallenteen esittely

Työni vertailukohteena on kaksi Tosca oopperan videotallennetta, joista video 1 on kuvattu vuonna 1961 ja video 2 viisitoista vuotta myöhemmin vuonna 1976. Tallenteet ovat hyvin erilaisissa olosuhteissa kuvattuja, ensimmäinen Stuttgartin Valtionoopperassa elävänä lavaesityksenä ja toinen elokuvaversioksi Roomassa autenttisilla paikoilla. Tallenteiden yksi merkittävä ero on 60-luvun alun ja 70-luvun lopun välillä tapahtunut tekniikan kehitys, joka on jatkuvasti kiihtynyt 1900-luvun lopulla sekä edelleen 2000-luvulle tultaessa. Lisäksi, vaikka kummassakin tallenteessa on sama libretto ja musiikki, versiot eroavat taidemuotoina. Video 1 edustaa perinteistä lavaesitystä teatterin keinoin ja video 2 on toteutettu elokuvan keinoin. (Video 1, 1961; Video 2, 1976)

#### 3.1 Video 1

Ensimmäinen tallenne, video 1, on taltioitu elävä lavaesitys Stuttgartin Valtionoopperassa 3.6.1961. Taltiointi on mustavalkoinen. Tässä tallenteessa nimiroolin laulaa Renata Tebaldi (s.1922), italialainen sopraano, joka tunnetaan erityisesti Verdin ja Puccinin vahvana tulkitsijana. Näyttelijänä Tebaldia pidetään melko hillittynä, mutta hän on lämpimällä lavasäteilyllään vakuuttanut ja valloittanut yleisönsä ympäri maailmaa. Tällä taltioinnilla ei ole mainittu ohjaajan nimeä. (Video 1, 1961)

Kapellimestari: Franco Patanè

Stuttgartin Valtionoopperan orkesteri ja kuoro

Päärooleissa:

Floria Tosca: Renata Tebaldi

Mario Cavaradossi: Eugene Tobin

Il Barone Scarpia: George London

Renata Tebaldi (s.1922) aloitti musiikkiopintonsa Parman konservatoriossa. Vuonna 1946 Arturo Toscanini valitsi Tebaldin solistiksi La Scalan uudelleenvihkiäisiin, minkä seurauksena alkoi hänen nousunsa maailmanmaineeseen. Hänestä tulikin aikansa johtava italialainen lyysis-dramaattinen sopraano erityisesti Verdin ja Puccinin teosten tulkitsijana. Hänen hienoimpia roolejaan olivat Tosca, Mimi, Aida ja Desdemona. Hänen äänensä säteili lämpöä ja herkkyyttä, ja ilmaistessaan roolihahmoja ja tunteita hän luotikin enemmän rikkaaseen, virheettömästi tuotettuun ääneensä ja synnynnäiseen tyyliinsä kuin näyttelijänlahjoihinsa.

Eugene Tobin on jäänyt tuntemattommaksi laulajaksi. Mahdollisesti hän ei kuulunut laulajien tähtikaartiin tai ei luonut mainittavaa uraa, sillä hänestä ei löytynyt mitään mainintoja käyttämistäni alan hakuteoksista.

George London (1919-1985) on kanadalaissyntyinen, amerikkalaistunut bassobaritoni, jonka sukujuuret ulottuvat Venäjälle. Hänen kansainvälinen uransa alkoi vuonna 1949, kun hän lauloi Amonastron roolin Wienissä. Hänellä oli kiinnitykset johtaviin oopperataloihin mm. Wienin Valtionoopperaan, Metropolitaniin, Bayreuthiin sekä Moskovan Bolšoi-teatteriin, jossa hän lauloi ensimmäisenä ulkomaalaisena Boris Godunovin nimi-roolissa 1960. Hän menestyi parhaiten Mozartin, Wagnerin, Verdin ja Straussin oopperoissa. Uransa huipulla hänen esityksensä olivat tunnettuja siitä, että niistä välittyi harvinaisen ainutkertaista dramaattisuutta ja äänellistä voimaa. Jätettyään oopperalavat

vuonna 1968 hän keskittyi pedagogiseen työhön ja toimi ohjaajana sekä hallinnollisella puolella oopperajohtajana Washingtonissa ja Los Angelesissa. (The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2001; Sävelten maailma 5/1994; Slonimsky 1997; Otavan iso musiikkitietosanakirja 1976; Osborne 1984)

### 3.2 Video 2

Toinen tallenne, video 2, on kuvattu autenttisilla paikoilla Roomassa 1976. Tämä tallenne on elokuvaversio oopperasta. Lähtökohdat tällä tallenteella ovat aivan erilaiset kuin video 1:llä. Kuva on värillinen ja kuvaukset tapahtuvat aidoilla paikoilla, katsojan on helppo eläytyä osaksi tarinaa ja uppoutua ihailemaan Rooman kuuluisia kirkkoja ja linnoituksia ja nähdä Rooman vanhaa arkkitehtuuria. Tässä Toscan roolin esittää Raina Kabaivanska (s. 1936), bulgarialainen sopraano. Hän on parhaimmillaan italialaisen ohjelmiston parissa. (Video 2, 1976)

Kapellimestari: Bruno Bartoletti

Ohjaaja: Gianfranco de Bosio

New Philharmonia orkesteri ja Ambrosian singers kuoro

Päärooleissa:

Floria Tosca: Raina Kabaivanska

Mario Cavaradossi: Plácido Domingo

Il Barone Scarpia: Sherrill Milnes

Raina Kabaivanska (s.1936) on bulgarialainen oopperalaulajatar. Hän aloitti opintonsa Sofian musiikkiakatemiassa ja jatkoi opintojaan Milanossa. Hänen urakehityksensä al-



koi Venäjällä Moskovassa ja Leningradissa sekä Unkarissa Budapestissä, mutta hän tuli vähitellen tunnetuksi myös läntisessä Euroopassa, jossa läpimurto oli esiintyminen La Scalassa 1961 sekä Covent Gardenissa ja Metropolitanissa 1962. Hänen suurimpiin rooleihinsa lukeutuvat Tosca ja Butterfly. Hänestä onkin tullut keskeisten Verdi- ja Puccini-sopraanoroolien merkittävä tulkitsija. Hänen äänensä on vahva ja miellyttävä lyyri- nen sopraano, joka kykenee lämpimiin ja ilmeikkäisiin vivahteisiin ja jolle on ominaista vahvasti soiva ylärekisteri. Hän on luonteva ja persoonallinen näyttelijä, jolla on loistava lavapreesens. Hänen taiteilijatyypinsä sopii erityisen hyvin veristiseen ohjelmistoon. Tämän vain vahvistaa videonauhoitus Toscasta sekä Madame Butterflysta, joka on kuvattu Veronan Areenalla.

Plácido Domingo (s.1941) on espanjalaissyntyinen oopperalaulaja, joka muutti 1950 perheineen Meksikoon. Hänen vanhempansa olivat zarzuela-laulajia, ja Domingo aloit- tikin esiintyvän taiteilijan uransa jo 16-vuotiaana vanhempiensa zarzuela-seurueessa. Varsinaisen oopperalaulajanuransa hän aloitti baritonina saatuaan kiinnityksen Meksi- kon kansallisoopperaan, mutta maailmanvalloitukseen hän lähti tenorina. Vuodesta 1968 lähtien hän on esiintynyt jatkuvasti Metropolitanissa, Covent Gardenissa ja mer- kittävimmissä eurooppalaisissa oopperataloissa. Domingon ominta ohjelmistoa ovat kaikki suuret tenoriroolit Bellinistä Pucciniin. Hänen säteilevän loistokas, täyteläinen tenoriäänensä ja tyylipuhdas esiintymistapansa sekä erinomaisen intohimoiset näytteli- jänlahjansa ovat tehneet hänestä yhden aikamme pidetyimmistä oopperataiteilijoista. Hän on kiistatta oman sukupolvensa johtavia ja valovoimaisimpia tenoreita. Domingo on myös taitava kapellimestari ja on johtanut oopperoita useilla eri oopperanäyttämöillä.

Sherrill Milnes (s.1935) on yhdysvaltalainen oopperalaulaja, baritoni, joka sai monipuolisen instrumentaalikoulutuksen ennen kuin omistautui täysin laulajan uralleen. Vuonna 1964 hän esiintyi New York City -oopperassa Gounod'n Faustissa Valentinin roolissa ja vuotta myöhemmin 1965 debytoi samalla roolilla Metropolitanissa. Yhteistyö Metropolitanin kanssa jatkui tämän jälkeen yli 25 vuotta. Milnes on erikoistunut italialaiseen ohjelmistoon ja erityisesti Verdi-rooleihin. Ehkä vaikuttavimpia ovat Macbeth sekä Carlon rooli oopperasta *La forza del destino* (Kohtalon voima), joissa kaikista koskettavimmin voi tavoittaa hänen dramaattisen iskukykynsä. Milnes on menestynyt myös konserttilaulajana, ja monipuolisen musiikkikoulutuksensa ansiosta hän on toiminut myös kapellimestarina. Menestystä hän on niittänyt loistavilla ylä-äänillään, intohimoisesti palavalla innollaan sekä linjakkaalla legatollaan. (The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2001; Sävelten maailma 5/1994; Slonimsky 1997; Otavan iso musiikkitietosanakirja 1976; Osborne 1984)

#### 4 Kahden videotallenteen vertailu

Tosca on hyvin vaikuttava ooppera ja vahva draama. Lisäksi, mikä on harvinaista oopperalle, tarina sijoittuu autenttisille paikoille Roomaan. Tarinasta tulee todenmukainen, konkreettinen ja läheltä koskettava. Tosca ei ole ainoastaan teatraalisesti koskettava vaan lisäksi se sisältää kolme pääroolia, jotka ovat hyvin monipuolisia ja haastavia.

Floria Tosca on esityksessä uskottava nainen, jolta ei puutu älykkyyttä eikä huumoria. Hän on vilpitön, välillä impulsiivinen, rohkea ja kykenee aitoon arvokkuuteen. Hän on vahva sekä fyysisesti että psyykkisesti voidakseen hetken mielihohteesta tappaa Scarpian toisen näytöksen lopussa. Rooli on vaikea ja haastava ja vaatii esittäjältään herkkyyttä, kypsää elämäkokemusta, mutta myös teknistä varmuutta ja rautaista ammattitaitoa löytää oikea tasapaino äärimmäisten tunnetilojen yhdistämisessä äänen tasapainoiseen hallintaan. Toscan roolin laulaminen vaatii myös kypsää ikää roolin emotionaalisuuden ja äänen laaja-alaisuuden takia. Näillä molemmilla tallenteilla Toscan roolin laulajat ovat noin 40 vuoden ikäisiä. Samoin Maria Callas, jota pidetään ehkä kaikkien aikojen Toscana, oli 42-vuotias tehdessään kuuluisan Tosca-taltiointinsa. (Bourne 1998, 408; The New Grove Book of Operas 1996, 621-622; Gobbi 1984, 208-210)

Maria Callasin Tosca-tulkinta on yhä se mittapuu, johon verrataan kaikkia muita tulkintoja. Lontoon Covent Gardenin produktiosta 1965, jossa Scarpian roolin lauloi Tito Gobbi, on säilynyt jälkimaailman ihailtavaksi kuvanauha. Esitys on valmistettu huolella pienimpiä eleitä myöten, ja se toimii edelleen esikuvana oopperan tulkitsijoille ja musiikintutkijoille. Muita loistavia Toscia ovat olleet mm. Emmy Destin, Claudia Muzio,

Maria Jeritza, Gina Cigna, Maria Caniglia, Ljuba Welitsch, Milka Ternina, Zinka Milanov, Régine Crespin, Renata Tebaldi, Birgit Nilsson, Leontyne Price, Grace Bumbry, Galina Vishnevskaya, Montserrat Caballé, Mirella Freni, Galina Gorchakova, Raina Kabaivanska ja Catherine Malfitano. (Bourne 1998, 409)

Mario Cavaradossi on hahmo, joka kehittyy eniten oopperan edetessä. Alussa hän on nuori rakastunut mies, joka nauttii täysin siemauksin rakkaudestaan kuuluisaan laulajattareen Toscaan. Myöhemmin ollessaan kiduttajansa käsissä hän kohtaa rajansa. Hän on oikeasti peloissaan. Uhmakkuus ei tässä tilanteessa auta vaan rohkeuden tulisi kasvaa siitä tyynestä varmuudesta, millä hän kohtaa kiduttajansa. Lopussa hänet täyttää tuska: ahdistava tietoisuus oman teloituksen lähestymisestä sekä epätietoisuus Toscan kohtalosta. (Gobbi 1984, 206-208; Bourne 1998, 71-72)

Paroni Vitellio Scarpia on julma, häikäilemätön peto ja omia lakeja noudattava ovela juonittelija. Cavaradossi kuvaa häntä osuvasti Angelottille ensimmäisessä näytöksessä: ”Tekopyhä irstailija, joka kätkee hurskaan ulkokuoren alle riettaan halunsa, ja tyydyttää saastaiset himonsa rippi-isän ja pyövelin avulla!” Scarpian roolin äänellinen spektri on laaja. Äänen täytyy olla tumma ja pyöreä, mutta myös metallinen ja iskevä kantaakseen yli dramaattisten orkesteripurkausten. Pahuuden ja julmuuden suora esittäminen ei kuitenkaan vie parhaaseen lopputulokseen, vaan Scarpian on myös osattava ilmaista vastakohtaisuuksien kautta roolin lipevyyttä ja kieroutta. (Gobbi 1984, 202-206; Bourne 1998, 362-365)

Muun muassa näistä syistä Tosca soveltuu erityisen hyvin kahden eri tulkinnan vertailuun. Toscan tarina on yhä tänäkin päivänä koskettava ja ajankohtainen kuvaus ihmisen julmuudesta, intohimosta ja rakkauden voimasta.

Kuten johdannossa totean, vertaan yleisen katsojakokemuksen lisäksi mm. lavastusta, valoja, puvustusta, näyttelemistä ja kuvausta.

#### 4.1 Toscan ja Cavaradossin kirkkokohtaus: 1. Näytös

##### Video 1

Cavaradossi avaa Toscalle oven ja Tosca astuu kirkkoon sisään arvokkaana, näyttämättä kovin kiihtyneeltä tai epäilevältä, vaikka on joutunut odottamaan lukittujen ovien takana mustasukkaisten tunteiden vallassa. Ensivaikutelma on, että Tosca ja Cavaradossi eivät ole kovin läheisiä: kumpikin liikkuu ja laulaa omalla tahollaan. Cavaradossi keskittyy maalaustyöhön. Keskinäiset kohtaukset ovat teatraalisia ja keskittyminen menee laulamiseen ja kapellimestarin seuraamiseen. Cavaradossin valkoisesta maalarintakista välittyy aitoa ”taiteilija työssään” -tunnelmaa. Vihdoin Cavaradossi saa Toscan suostuteltua lähtemään voidakseen jatkaa maalaustaan. Tosca poistuu rauhoitetuin mielin samasta ovesta kuin oli tullutkin.

Lavasteet ovat niukat ja luovat avaran, kirkkomaisen tunnelman. Näyttämön keskiosa on jätetty avoimeksi. Oikealla puolella on Madonnan patsas ja viistosti sen takana oikealla seinustalla käynti kirkon kappeliin, jonne vankikarkuri Angelotti on piiloutunut. Vasemmalla seinustalla on etualalla kirkon sisäänkäynti, sivuovi, josta hetki sitten Tos-

ca astui sisään, ja Cavaradossin maalaus Maria Magdaleena. Maalauksen eteen on pystytetty rakennusteline, jolta taulua voi maalata. Kirkon alttari jää avaruutta lisäävälle takaseinustalle koko näyttämöä kattavan rautasäleikön taakse. Kulku alttarille onnistuu säleikön keskellä aukeavasta ovesta, mutta tässä kohtauksessa se ei ole käytössä.

Valaistus on selkeä, hyvä yleisvalaistus, joka pysyy samana koko kohtauksen ajan. Säleikön takaa ylhäältä heijastuu valoa - syntyy vaikutelma, että kirkon näkymättömissä olevista avarista yläikkunoista tulvii valoa sisään ja säleikön varjot heijastuvat seinille. Ajoittain ristikkäinen valaistus heijastaa esiintyjistä pitkiä ja vahvoja varjoja näyttämön lattialle ja seinille luoden romanttiselle kohtaukselle jännitteitä ikään kuin enteillen tulevan tragedian tapahtumia.

Puvustus on ajan hengen ja tyylin mukaista. Toscalla on kirkossa asiallisesti peittävä pitkä, laulajattaren arvoon sopiva asu. Pää on peitetty puolipitkällä hunnulla. Cavaradossilla on yllään vaalea maalarintakki.

Näytteleminen on nykyisiin mittapuihin verrattuna jäykkää ja teennäistä. Varsinkaan lemmenkohtaukset eivät tunnu kovin luontevilta tai aidoilta, enemmänkin katsojalle välittyä vaivaantunut olo. Tämä ilmiö on varmasti osin ajan hengen mukaista ja heijastusta sen hetken yhteiskunnallisista käyttäytymismalleista.

Kuvauksessa on käytetty etupäässä laajaa, koko näyttämön kattavaa kuvakokoa, mutta ajoittain myös puolilähikuvaa. Etupäässä on kuvattu kahdella kameralla, joista toinen kattaa koko näyttämön ja toinen seuraa Toscaa ja Cavaradossia puolilähikuvassa. Varsinaisiin lähikuviin ei mennä lainkaan. Laaja näyttämökuva lisää esityksen etäistä tun-

nelmaa. Esiintyjät ovat pieniä hahmoja lavalla, eivätkä yksittäiset eleet ja ilmeet välity katsojalle. Tunnelma muuttuu pysähtyneeksi ja staattiseksi.

Pääosin tässä kohtauksessa tulee vaikutelma, että ohjaukseen ei ole paneuduttu kovinkaan perusteellisesti. On vaikea sanoa, johtuuko se siitä, että ohjaajaa ei ole, tai että pääpaino on selkeästi laulamissa ja musiikissa, jolloin esiintyjät keskittyvät vahvimpiin puoliinsa eli laulamiseen. Erityisesti tämä on havaittavissa Renata Tebaldin työkentelyssä: teknisesti haastavan fraasin lähestyessä koko laulajan olemus vaimistautuu siihen. Tebaldi todellakin keskittyy enemmän laululliseen suoritukseen kuin tunteiden ilmaisuun tai näyttelemiseen. Sekä Toscan että Cavaradossin katseet ovat usein kiinni kapellimestarissa, mikä osaltaan aiheuttaa kohtauksessa staattisia hetkiä.

Musiikillisesti kohtaaminen on upeaa seurattavaa, huolimatta taltioinnin aikaisten äänityslaitteiden tasosta. Onhan Renata Tebaldi yksi viime vuosisadan merkittävimmistä sopraanoista eikä Eugene Tobinkaan jää liiemmin hänen varjoonsa, vaikka onkin tuntemattomampi laulaja. (Video 1, 1961; Puccini, Toscan libretto)

## Video 2

Tällä tallenteella värit ja aito ympäristö tempaavat katsojan välittömästi mukaansa vauhdikkaaseen tarinaan. Toscan astuessa kirkkoon hänen epäilevän mustasukkaiset tunteensa eivät jää epäselviksi, ja Cavaradossi pystyy nopeasti lepyttämään Toscan vakuuttavilla, aidoilla rakkauden tunnustuksillaan. Video 1:een verrattuna tällä taltioinnilla Toscan ja Cavaradossin välinen suhde on aito ja lämmin. Katsojan on helppo aistia heidän intiimi suhteensa ilman vaivaantumisen vaaraa. Heidän keskinäiset keskustelun-

sa ovat myös fyysisesti läheisempiä. Toscan naiselliset tunteiden ailahtelut mustasukkaisuuden ja täydellisten rakkaudentunnustusten sekä uskonnollisuuden välillä ovat myös uskottavia. Cavaradossi pystyy miehekkään rauhallisesti myötäilemään näitä ailahteluita ja tarpeen vaatiessa rauhoittamaan tilanteet.

Lavasteina autenttinen ympäristö ja Sant' Andrea della Vallen kirkko luovat oopperan alkuun upeat puitteet. Kirkkosali on avara, ja keskelle on pystytetty lavarakenne. Sen päällä on taiteilijan tarvikkeita varten pöytä ja suuri teline, jossa on Cavaradossin maalaus. Kirkon toisella seinustalla on Madonnan kuva ja sen alla alttari, jolle Tosca laskee kukat, ja vastakkaisella puolella rautasäleikön takana kirkon kappeli, jossa Angelotti piileskelee.

Kirkon valaistuksesta on onnistuttu luomaan lämmin ja luonnollinen. Vaikutelmasta voi päätellä, että ulkona on kirkas, aurinkoinen päivä ja joka puolelta ikkunoista tulvii valoa kirkkosaliin. Valaistus on luotu ja suunniteltu hyvin taitavasti, sillä häiritseviä varjostuksia ei synny koko kohtauksen aikana.

Tälläkin taltioinnilla puvustus on ajan hengen ja tyylin mukainen. Ensimmäiseen taltiointiin verrattuna se on kuitenkin raikkaampi. Toscalla on täysin valkoinen puku, josta tulee mieleen hääpuku. Kirkossa hänellä on päässään valkoinen huivi, jonka hän kuitenkin riisuu jätettyään kukat Madonnan alttarille. Cavaradossilla on yllään pitkä samettinen viitta, mikä puolestaan luo vaikutelman, että hän on merkittävä ja arvostettu taiteilija.



Varmasti osittain jälkiäänityksen ansiosta esiintyjät näyttelivät hyvin luontevasti, heidän ei ole tarvinnut keskittyä laulullisiin haasteisiin, vaan he ovat voineet paneutua monipuolisesti tarinan ja tapahtumien tulkitsemiseen. Varmasti myös yhteiskunnassa 60 - 70-luvulla tapahtunut seksuaalinen vapautuminen on vaikuttanut vapaaseen ja avoimeen tunteiden ilmaisuun. Myös Puccinin musiikin tehokeinoja on hyödynnetty näyttelijöiden ilmaisussa, mikä osaltaan syventää draamaa ja antaa monitasoisempaa ulottuvuutta tarinalle.

Monikamerakuvaus elävöittää esitystä ja pitää jatkuvasti liikettä yllä. Tässä kohtauksessa on paljon puolilähikuvia ja kuvakokojen vaihtuminen lisää kirkkosalin avaruutta. Yhdellä kameralla on otettu pitkiä rauhallisia ottoja. Taltioinnin taitavan ohjauksen sekä musikaalisen kameratyöskentelyn tuloksena on onnistuttu taitavasti yhdistämään elokuvan visuaalinen kerronta ilmaisuvoimaiseen musiikkiin siten, että se tukee hienosti draaman vivahteita ja jännitteitä.

Tämän taltioinnin yhteydessä korostuu ohjaajan merkitys ja tärkeys. Kahden taltioinnin vertailussa on helppo ymmärtää, miksi ohjaajan asema oopperassa on vahvistunut ja vakiintunut hyvinkin merkittäväksi. Parhaimmassa tapauksessa hyvä ohjaus palvelee myös musiikkia, ja tässä tapauksessa lisäksi Puccinin taidokkaita musiikin ilmentämiä ajatuksia ja tunnetiloja. Esimerkkinä tästä on kohtauksen alkupuolella hetki, jossa Tosca pyytää Cavaradossia illan esiintymisensä jälkeen lähtemään kahden kesken Cavaradossin huvilalle. Tämän jälkeen musiikissa on muutaman sävelen teema Angelottin musiikista, joka paljastaa Cavaradossin huolestuneet ajatukset kirkkoon piiloutuneesta Angelottista. Ohjauksessa tämä on huomioitu hienosti: Cavaradossi kääntää katseensa het-

keksi kohti kirkon kappelia, mutta ei voi paljastaa Toscalle ajatuksiaan. Tosca huomaa Cavaradossin olevan mietteissään ja muuttuu kärsimättömäksi.

Versio 2 on tehty jälkiäänityksenä. On ilmeistä, että tähän liittyy myös omat riskinsä. Ajoitukset eivät täsmää ja kokonaisuudesta voi tulla teennäinen ja epäuskottavaa. Toisaalta jälkiäänityksen etuihin lukeutuu se, että nauhoituksessa voi keskittyä vain laulamiseen, musiikin tekemiseen, hioa yksityiskohtia ja ottaa monta otosta, joista paras valitaan. Tämä taltiointi on toteutettu huolella. Esiintyjät laulavat selvästi mukana kuvaustilanteissa, eivätkä vain liikuta suutaan, vaikka äänitys onkin toteutettu erikseen. (Video 2, 1976; Puccini, Toscan libretto)

#### 4.2 Toscan ja Scarpian kohtaaminen – kidutus, kiristys ja murha: 2. Näytös

##### Video 1

Toscan ja Scarpian toisen näytöksen yhteinen kohtaaminen alkaa näytöksen kolmannesta kohtauksesta, kun Tosca astuu sisään Scarpian huoneeseen. Juuri tätä ennen Scarpia on kuulustellut Cavaradossia saadakseen tämän tunnustamaan osallisuutensa Angelottin pakoon.

Toscalla on näyttävä sisääntulo takanäyttämön keskeltä avautuvista kaksoisovista täydessä gaala-asussa suoraan kantaatin esityksestä. Hänen on tumma pitkä viittansa lupaavaa dramatiikka heti alusta alkaen tähän kohtaukseen. Tosca tulee arvokkaasti Cavaradossin luokse, hän ei vaikuta kovin yllättyneeltä nähdessään tämän. Sisääntulo on tosin kuvattu laajalla yleiskuvalla, joten on vaikea nähdä yksittäisiä ilmeitä tai eleitä.

Scarpia käyttää heti määrätietoisesti valtaansa ja lähettää Cavaradossin jatkokuulusteluihin antaen viralliselle teloittajalle Robertille kidutusohjeet vangin kuulustelua varten. Scarpia riisuu viitan Toscan hartioilta ja alkaa suostutella tätä paljastamaan Angelottin olinpaikan, mutta epäonnistuttuaan viimein kiihtyy ja määrää ankarampia kidutusmenetelmiä. Cavaradossin tuskantäyteisistä avunhuudoista järkyttynyt Tosca paljastaa Angelottin piilopaikan. Scarpia kehittelee vakuuttavasti rooliaan kierosta lipevyydestä uhkailuun ja julmuuteen. Hän seuraa ja kiertelee Toscaa kuin villieläin vaanien sopivaa tilaisuutta käydä saaliiseensa käsiksi. Kun Cavaradossi tuodaan kidutuskammioista lähes tiedottomassa tilassa, muodostuu Toscan ja Cavaradossin välille lämmin ja aito yhteys, mikä ei vielä ensimmäisestä näytöksestä välittynyt. Spolettan tuoma tieto häviöstä Marengon taistelussa antaa Cavaradossille voimia, mutta tässä vie uskottavuutta kidutuskohdaukselta se, että Cavaradossi nouseekin täysin tervehtyneenä laulamaan voitonaariansa. Katse on tiiviisti kapellimestarissa ja aarian alussa hän jopa hetken johtaa itseään. Cavaradossin uhmakkuudesta ärsyyntyneenä Scarpia määrää hirttotuomion, ja hänet raahataan näyttävästi (hyvin myös musiikkiin ajoitettuna) ulos samoista ovista kuin Tosca oli alussa tullut sisään.

Näytöksen neljännessä kohtauksessa, jonka tapahtumana on Scarpian ja Toscan häpeällinen kaupankäynti, ovat Scarpian ja Toscan suuret aariat. Ensimmäisenä kuulemme Scarpian aarian ”Già, mi dicon venal” (”Niin, sanotaan että minut voi ostaa”). Tämä aaria on haastava, sen tessituura on korkea ja äänenväriin pitäisi kuitenkin pystyä ilmaisemaan Scarpian Toscaa kohtaan tuntemaa intohimoa. Tällä tallenteella Scarpia onnistuu äänellisesti hienosti, mutta tietty intohimoinen lataus jää puuttumaan. Sen sijaan raiskausyritys on näyttämöllisesti jo vakuuttavampi. Scarpia pakottaa Toscan divaanille, mutta hänen aikeensa keskeytyy äkkiä kuuluviin rummunpäristyksiin, joka ennakoi pian

tapahtuvaa teloitusta. Aarian ”Vissi d’arte” Tosca laulaa äänellisesti hienosti, mutta hyvin vähäeleisesti, divaanilla istuen ja nousee seisomaan vasta aarian loppupuolella.

Toisen näytöksen viimeisen eli viidennen kohtauksen tunnelma tihenee vääjäämättömästi kohti Toscan tekemää raakaa murhaa yleisön silmien edessä. Tässä kohtauksessa myös Scarpia ajaa Toscan kierolla ja julmalla tavalla seinää vasten jättämättä Toscalle muita vaihtoehtoja kuin suostua häpeällisesti antautumaan hänelle. Tällä tallenteella Toscan myönnyttä Scarpian vaatimukseen hän siirtyy pöydän ääreen juomaan viiniä todennäköisesti helpottaakseen oloaan. Veitsen huomaaminen pöydällä ei tapahdu kovin aidon näköisesti, sillä Toscan toinen käsi laskeutuu viinilasista liian hitaasti näyttääkseen siltä, että käsi koskettaisi sattumanvaraisesti veistä. Myös murhan ajoituksessa tuntuu olevan kiire. Tosca ehtii juuri ja juuri laskemaan viinilasin pöydälle, kun hänen täytyy jo iskeä veitsi Scarpian rintaan. Partituurista poiketen Toscan rituaaleista jää pois käsien pesu ja pyyhkiminen sekä kampauksen korjaaminen peilin edessä. Scarpian kuoltua Tosca heittää veitsen maahan, tekee hitaan ristinmerkin ja käy puhaltamassa pöydällä olevat kynttilät sammuksiin. Kulkuluvan hän ottaa Scarpian kädestä teatraalisesti, sytyttää kynttilät ja asettaa ne ruumiin molemmille puolille ja musiikissa kuultavan dramaattisen soinnun aikana pudottaa pelästyen krusifiksin Scarpian rinnalle. Hän poistuu peruuttaen hitaasti kohti näyttämön takaseinällä olevaa ovea vetäen perässään lattiaa pitkin pitkää viittaansa. Julma paroni jää kuolleena kelmeään kuunvaloon.

Lavasteet ovat yksinkertaiset. Näyttävyyttä niille antaa korkea pylväin reunustettu pariovi keskellä takaseinää. Ovien läheisyydestä laskeutuu vielä muutama porras varsinaiselle näyttämötasanteelle. Näyttämön oikealla seinällä on korkea ikkuna linnan sisäpihalle. Koska on jo ilta, ikkunasta loistaa kuunvaloa sisään. Ruokailupöytä on näyttämön

oikealla puolella, ja divaani sekä kirjoituspöytä on asetettu näyttämön vasemmalle puolelle. Kidutuskammioon vievä ovi on vasemmalla seinustalla.

Sama valaistus pysyy koko näytöksen ajan. Näyttämöllä sijaitsevat tärkeät kohteet on valaistu hyvin: takaseinustan isot ovet, ruokapöytä, divaani ja kidutuskammion ovi. Joissakin kohtauksissa on havaittavissa varjostuksia esiintyjien kasvoilla. Koko näyttämön kattavassa kuvauksessa tuntuu, että valaistus jää himmeäksi, mutta puolilähikuvis- sa näkyvyys on parempi.

Toscan pukua peittää kohtauksen alussa pitkä viitta, jossa on laahus. Käsissään hänellä on pitkävartiset silkkisormikkaat. Scarpian riisuesssa viitan Toscan harteilta alta paljastuu ajan henkeen sopiva juhlallinen iltapuku. Päässään hänellä on tiaara ja kaulallaan näyttävän arvokas koru. Valkoiseen peruukkiin ja tuon ajan muodinmukaiseen illallisuun, pitseineen ja silkkisukkineen sonnustautunut Scarpia välittää hieman liian kepeää tunnelmaa ja poistaa paljon toisen näytöksen dramaattisuudesta. Tito Gobbi, joka on yksi kuuluisimpia Scarpian roolin esittäjiä, on painottanut Scarpian roolipuvun merkitystä. Gobbi pitää alun kirkkokohtauksen rooliasua, johon perinteisesti kuuluvat mm. nahkasaappaat ja pitkä tumma takki, paljon vakuuttavampana ja autoritäärisempänä. Hänen mielestään puvun vaihto toiseen näytökseen mentäessä on tarpeetonta eikä siihen löydy edes järkevää syytä. Cavaradossilla on päällään ennen kidutukseen menoa pitkä takki ja sen alla valkoinen paita, jossa pitsireunuksiset hihansuut ja kaulus. Jalassaan hänellä on pitkävartiset saappaat. Kun hänet kannetaan kidutuksen jälkeen näyttämölle, hänen takkinsa on riisuttu.

Tässä toisessa näytöksessä näyttelemisen on erityisesti Toscan osalta luontevampaa ilmaisua ja aidompaa tunteiden näyttämistä kuin aiemmin. Hänen suhtautumisensa Cavaradossiin on myös saanut lämpimämpiä piirteitä. Cavaradossin tulkinta henkiahieveriin kidutetusta vangista on aika kepeä. Hän parantuu yllättävän nopeasti toimintakuntoon. Scarpialle tietynlainen jäykkyys ja vähäeleisyys sopii tässä hyvin: se lisää jännitteitä ja Scarpian korkean statuksen uskottavuutta. Scarpia ei seuraa lakia, koska hän on omasta mielestään laki. Valtansa avulla hän julistaa tekonsa lailliseksi ja pakottaa kaikki muutkin uskomaan niin. Tästä hyvin perustellusta ja tiiviiksi kasvatetusta kieroudesta rakentuu hänen hurja dominoiva itseluottamuksensa. Hän luulee olevansa jumala, eikä todellakaan osaa pelätä tulevansa tapetuksi, ainakaan naisen toimesta.

Kuvaus noudattelee pitkälti samoja linjoja kuin ensimmäisessä näytöksessä. Laajaa kokonäyttämökuvausta, joista yksittäisiä ilmeitä ja eleitä on vaikea nähdä. Näissä toisen näytöksen kohtauksissa on kuitenkin käytetty jonkin verran aiempaa enemmän puolilähikuvia.

Ohjauksessa musiikki ja näyttämötapauhtumat nivoutuvat hyvin yhteen ja osuvat ajoituksellisesti hienosti kohdalleen tukien tarinan dramatiikkaa ja vauhdikasta etenemistä. Tällä tallenteella Cavaradossin kidutuskohaus on toteutettu perinteisesti niin, ettei yleisö näe varsinaista kidutusta vaan kuulee ainoastaan Cavaradossin tuskanhuudot. (Video 1, 1961; Puccini, Toscan libretto)

## Video 2

Tällä taltioinnilla Toscan sisääntulo Scarpian huoneeseen jää hieman vaisuksi, sillä huoneen sisään johtava ovi sijaitsee vasemmassa nurkassa taka-alalla. Tapahtumien dramaattisuus ja Scarpian julkeus saadaan paljon vakuuttavammaksi tarkoilla lähikuvilla, jotka paljastavat kaikki kasvojen ilmeet ja kehon eleet erittäin hyvin. Tämä koskee tietysti kauttaaltaan koko tallennetta ja liittyy elokuvan antamiin mahdollisuuksiin. Verrattuna video 1:een heti alusta lähtien Scarpia lähentelee fyysisesti paljon enemmän Toscaa, mistä välittyy uhkaavampi tunnelma. Tosca on myös ahdistuneempi ja joutuu useampaan otteeseen väistelemään Scarpian lähentely-yrityksiä. Kidutuskohaus muuttuu täällä video 2:lla paljon konkreettisemmaksi, sillä kidutuskammion ovea raotetaan myös katsojalle, ja Cavaradossin voi erottaa hämärässä huoneessa kiinnitettynä hurjan näköiseen kidutuslaitteeseen. Toscan paljastettua Angelottin piilopaikan Cavaradossi kannetaan tajuttomana ja kidutetun näköisenä huoneeseen veren tahrinassa paidassa. Toisin kuin video 1:llä, Cavaradossi ei ponkaise pystyyn laulamaan voittoariaansa, vaan kohottautuu vaivalloisesti ja vasta aarian edetessä saa uusia voimia. Cavaradossi raahataan ulos samasta ovesta, josta Tosca tuli sisään, ja järkyttynyt Tosca jää kahden Scarpian kanssa.

Scarpian aaria, tässä neljännen kohtauksen alussa, on intohimoisesti latautunut ja äänellisesti upea. Aarian jälkeen Scarpia kiertää ruokapöydän toiselle puolelle ja yrittää lähestyä Toscaa. Tosca nousee ja pakenee Scarpiaa ikkunan luo, joka on syvennyksessä sisään tulevan oven vieressä. Tosca uhkaa hypätä ennemmin ikkunasta kuin antautua Scarpialle. Äkkiä hänen mieleensä tulee, että hän voi mennä kuningattaren luo ja kääntyy ovelle, mutta Scarpia kiristää häntä taas ja hänen intohimonsa Toscaa kohtaan kas-

vaa. Tässä kohtaa raiskausyritys jää hieman vaisuksi, ehkä siitä syystä että Scarpia on jo alusta lähtien kiihkeästi lähennellyt Toscaa. Rummunpäristysten keskeyttämänä Scarpia kiristää syyllistämällä Toscan sanoen: ”Sinun tahtosi mukaisesti Mariollasi on jäljellä vain tunti elinaikaa.” Tuskan murtamana Tosca vaipuu maahan ja laulaa ainoan aariansa aluksi polvillaan istuen, lopuksi lähes kokonaan maahan vaipuneena. Tarina kertoo, että Toscan kenraaliharjoituksissa Wienissä 1914 nimiroolia esittävälle Maria Jeritzalle sattui pieni onnettomuus: hän kaatui juuri ennen aarian alkua ja joutui laulamaan aariansa ”Vissi d’arten” makuultaan. Harjoituksia seuramassa ollut Puccini oli innoissaan, sillä tätä hän oli jo miettinyt kappaletta säveltäessään – se antaisi aariaan eloa. Tästä syystä monissa Toscan esityksissä nähdään tätä tulkintaa käytettävän.

Tällä tallenteella murhakohtaus onnistuu luontevasti. Tosca koskettaa veistä vahingossa hakiessaan pöydältä juotavaa, menee suuren takan eteen ja on selin kun Scarpia lähestyy häntä takaa päin sanoen: ”Tosca, viimeinkin minun”. Samanaikaisesti Tosca kääntyy ympäri ja iskee veitsellä Scarpiaa. Tämän tallenteen Toscan murhanjälkeiset rituaalit poikkeavat hieman ensimmäisestä tallenteesta: Tosca pesee kätensä kaadettuaan kannusta vettä ruokapöydällä olevaan hopeiseen astiaan, pyyhkii kätensä ruokaliinaan ja lähtee etsimään kulkulupatodistusta, jonka huomaa Scarpian kädessä. Hän joutuu kaksin käsin vetämään todistuksen saadakseen sen irti Scarpian kädestä. Tämän jälkeen hän hakee krusifiksin ja laittaa sen Scarpian rinnan päälle. Sitten hän poistuu huoneesta, jotta ehtii kulkea toisen näytöksen loppumusiikin aikana Fernesen palatsin pitkien käytävien ja salien läpi ulos palatsin edessä oleville hevosvaunuille päästäkseen Sant’ Angelon linnoitukselle Cavaradossin luo.



Näiden toisen näytösten kohtausten tapahtumapaikkana on poliisipäällikkö Scarpian huone Fernesen palatsissa. Huoneeseen tullaan sisään takavasemmalta. Ruokapöytä jää huoneen oikealle puolelle ja oikealla seinustalla on iso takka. Kidutuskammion sisäänkäynti on vasemmalla seinustalla ja sen läheisyydessä etualalla on sohva. Scarpian kirjoituspöytä on huoneen keskellä. Sisäpihalle aukeava ikkuna on hämärässä syvennyksessä aivan oven vieressä vasemmalla. Huoneessa on kauniisti kuvioitu lattia. Vanhan historiallisen arkkitehtuurin vaikutus rauhoittaa ja tasapainottaa toisen näytöksen kasvavaan jännitettä.

Valaistus toimii hienosti luoden lämmintä iltatunnelmaa. Huoneessa palaa kynttilöitä illallispöydässä ja isolla jalustalla.

Puvustus on astetta hienompi ja juhlavampi kuin ensimmäisellä tallenteella. Toscalla on laahuksella varustettu upea iltapuku ja kaulassa pitsimäinen koru. Cavaradossilla on musta pitkä viitta, jonka alta näkyy valkoinen röyhelöpaita. Scarpialla valkoiset housut, valkoinen liivi, silkkiset polvisukat ja hieno puolipitkä musta takki, joka on edestä koristeltu kultareunuksin.

Näytteleminen on luontevaa. Tosca on ilmeikäs, Scarpian uskottavuutta ei latista silkkisukat tai pitsit, hän osaa esittää taitavaa juonittelijaa ja kätkee julmuuden tekopyhän naamion taakse. Cavaradossi säilyttää hienosti ylpeytensä ilman että hänen täytyisi olla uhmakas.

Kuvaus on toteutettu hienosti: siinä on käytetty paljon pitkiä rauhallisia otoksia. Draamaattisia tilanteita on tehostettu puolilähikuvilla ja lähikuvilla, joissa kaikki eleet ja

ilmeet näkyvät erittäin hyvin. Kamera voi poimia pienimmänkin eleen tai merkitsevän katseen ja saada sen näyttämään tärkeältä, jos ajoitus on kohdallaan.

Ohjauksessa on rikottu rajoja esimerkiksi paljastamalla kidutuskohtaus katsojille, mutta myös noudatettu perinteitä toteuttamalla Toscan aaria Puccinin toiveiden mukaisesti. (Video 2, 1976; Puccini, Toscan libretto)

#### 4.3 Toscalle valkenee Scarpian petos – oopperan loppu: 3. Näytös

##### Video 1

Taivas alkaa vaaleta, kellot soittavat varhaisaamun hetkeä, vanginvartija menee Cavaradossin luo ja viittaa upseeriin sanoen: ”On aika!” Tästä alkaa oopperan loppukohtaus, jossa paljastuu Scarpian julma petos valeteloituksesta.

Sotilaat ovat asettuneet riviin ja odottavat käskyä. Cavaradossi seisoo näyttämön oikealla reunalla seinää vasten, lähellä linnan muureille kohoavia portaita odottaen teloituksen täytäntöönpanoa. Tosca on näyttämön oikealla puolella etualalla odottaen kärsimättömästi ja uskoen, että tämä on vain näytelmä. Sotilaat ampuvat ja Cavaradossi kaatuu maahan. Hänet peitetään viitalla ja sotilaat poistuvat näyttämöltä alas vieviä portaita. Tosca käy tarkistamassa, että sotilaat ovat menneet. Toscan kehotuksista huolimatta Mario ei nouse. Tosca rientää hänen luokseen, ja on sydäntä riipivää nähdä, kun totuus paljastuu Toscalle. Sciarronen ja Spolettan äänet kuullessaan Tosca tekee nopeasti ratkaisunsa. Hän heittää mustan viittansa Marion viereen ja juoksee näyttämön oikealla

puolella olevat portaat ylös linnoituksen muureille, sotilaiden seurattessa aivan kintereillä, ja heittäytyy alas muurilta.

Näyttämökuva on selkeä ja yksinkertainen. Näyttämön takaosasta nousevat portaat näyttämölle. Vanginvartijan pöytä on asetettu näyttämön vasemmalle reunalle ja oikealta reunalta nousevat leveät portaat ylös linnoituksen muureille. Ylhäällä muureilla keskellä kohoaa patsas, samanlainen jyhkeä patsas, joka on myös Sant' Angelon linnoituksen muurinharjalla. Näyttämölle lankeava valaistus tulee vasemmalta jättäen näyttämön vasempaan reunaan varjostuksen. Esiintyjät onnistuvat luontevasti välittämään jännittävän ja traagisen loppukohtauksen tunnelman. (Video 1, 1961; Puccini, Toscan libretto)

## Video 2

Taivas on jo aamuauringon valaisema kun Cavaradossi, Tosca ja sotilaat kiipeävät kaapeita portaita Sant' Angelon linnoituksen kattotasanteelle. Cavaradossi ja sotilaat asetuvat paikoilleen, ja Cavaradossille tarjotaan liinaa silmille, mutta hän torjuu tarjouksen. Tosca jää taka-alalle kärsimättömästi odottamaan. Laukaukset kajahtavat ja Cavaradossi kaatuu aidon näköisesti. Cavaradossi peitetään viitalla ja sotilaat poistuvat. Samaan tapaan kuin ensimmäisellä videolla Tosca katsoo portaisiin varmistuakseen kaikkien sotilaiden poistuneen. Hän pyytää Mariota nousemaan, mutta kun mitään ei tapahdu, hän kiiruhtaa tämän luokse, nostaa viitan kasvoilta ja Scarpian kiero juoni paljastuu. Mario Cavaradossi on kuollut. Scarpian murha on huomattu. Samoin kuin ensimmäisellä tallenteella Tosca pudottaa viittansa Cavaradossin viereen. Spoletta ja Sciarrone ryntäävät portaat ylös pidättämään Toscaa. Tällä videolla Spoletta yrittää tarttua Toskaan, mutta Tosca tönäisee häntä niin voimakkaasti, että tämä kaatuu. Tosca nousee kattotasanteen

reunalle ja heittäytyy alas kuolemaan. Lopuksi kamerat kuvaavat vielä Toscan makaa-massa kuolleena linnoituksen portaiden juurella. Tällä on ilmeisesti haluttu kunnioittaa Puccinin näkemystä oopperan loppukohtaukseen liittyvistä yksityiskohdista. Puccini oli sitä mieltä, että Toscan on mahdoton heittäytyä linnoituksen kattotasanteelta Tiberiin, koska kaikkihan tietävät ettei se virtaa aivan linnoituksen vieressä. (Video 2, 1976; Puccini, Toscan libretto)

## 5 Pohdinta

Olen vertaillut tässä työssäni kahta Giacomo Puccinin Tosca-oopperasta tehtyä taltiointia, joista toinen on mustavalkoinen lavaesitys Stuttgartin Valtionoopperasta 1.6.1961 ja toinen autenttisilla paikoilla Roomassa ohjattu ja kuvattu elokuvaversio 1976. Tuloksena on perehtyminen valitun oopperan syntyvaiheisiin, tarinan historiallisiin taustoihin ja tapahtumapaikkoihin sekä oopperan juoneen. Lisäksi työhön on sisältynyt tallenteilla pääroolia esittävien taiteilijoiden taustojen selvittäminen sekä oopperan päähenkilöiden, Toscan, Cavaradossin ja Scarpian, roolien analysoiminen.

Sanasta ”vertailu” tulee ensimmäisenä mieleen ”parempi ja huonompi”. En kuitenkaan halua lähteä varsinaisesti arvioimaan tallenteita näillä kriteereillä. Molemmat ovat upeita dokumentteja oman aikansa kuuluisista laulajista ja muusikoista. Ne ovat esityksiä, joista henkivät oman aikakauden virtaukset ja sen hetkiset yhteiskunnalliset traditiot. Ennemminkin pohdin, millä tavalla elokuvan keinot vaikuttavat oopperaan.

Tutkimuksen alussa luettelemistani vertailun osa-alueista lavastus on keskeinen erottava tekijä taltioille toisen sijoittuessa autenttisiin tapahtumapaikkoihin. Valaistus on lavaesityksessä niukka johtuen niin ajan tekniikasta kuin tulkinnasta, jossa kaikki esityksen elementit on alistettu palvelemaan musiikkia. Valaistus alkoi nousta merkittäväksi oopperan ilmaisukeinoksi vasta 80-luvulla, ja nyt ollaan jo tilanteessa, että valaistuksella voidaan suorastaan lavastaa. Nykypäivän perspektiivistä staattisesti valaistu ja muutamilla jyrkän dramaattisilla varjoilla luotu valaistus lisää taltioinnin staattista yleisvaikutelmaa. Elokuvaversion yhteydessä on vaikeampi puhua valaistuksesta erillisenä teatte-

rin elementtinä, sillä toteutuksen valaistus on perinteinen hyvin toteutettu elokuvavalaistus: se palvelee taltiointia, eikä sillä luoda omaa tulkintaa tai tunnelmaa tarinaan. Valaistuksen suhteen vertailu kahden valitun tallenteen kesken tuntuu suorastaan epäoikeudenmukaiselta. Lavaesityksen niukka näyttämövalaistus kameran taltioimana on armoton, kun elokuvaversion valaistus on niin hyvin kokonaisuutta palveleva, että siihen ei tule välttämättä kiinnittäneeksi huomiota.

Puvustus toteutetaan molemmissa esityksissä hienolla tavalla epookkiin nojaten. Erot puvustuksessa tukevat muuta vertailua: vanhempi lavataltiointi on puvustukseltaan vaatimattomampi ja siten linjassa tulkinnan vähäeleisyyden kanssa. Elokuvaversion prameampi ja kauttaaltaan näyttävämpi puvustus on tyypillistä niin elokuvatuotannolle kuin produktion toteutusajankohdalle. Myös oopperan puvustukseen heijastuvat ajan muoti-ilmiöt, niin epookille uskollisesti kuin puvustus pyritäänkin toteuttamaan. 60-luvulla ylellisen koristeelliset vaatteet olisivat voineet kääntyä esitystä vastaan, kun taas 70-luvun loppupuolen elokuvatuotanto edellytti näyttävää toteutusta.

Niin tärkeältä kuin tuntuisi vertailla kahden taltioinnin ohjausta, se on käytännössä mahdotonta, sillä vuoden 1961 produktio lienee tehty ilman ohjaajaa, mikä ei ollut tuolloin harvinaista. Näyttelemisen on taltioinnissa sen mukaista: laulajat keskittyvät laulamaan annetuissa asemissa ja kontakti kapellimestariin on kiinteä. 15 vuotta myöhemmin toteutettu elokuvaversio ottaa sen sijaan kaiken irti siitä, että kuvaustilanteessa laulajien näyttelemistä eivät kahlehti sen enempää lavasteet, katsekontakti kapellimestariin kuin laulamisen asettamat vaatimukset.

Taltioinnit on kuvattu kuten toteutettu: lavaesitys vähäeleisesti, parilla kameralla ilman kameratekniikan erikoisuuksia, elokuvaversio monipuolisesti tekniikkaa hyödyntäen ja

draaman väkevyyttä korostaen.. Eri elementtien kulkeminen näin loogisesti samalla linjalla ei ole huolella harkittua strategiaa, vaan pikemminkin ajan normaalia käytäntöä. Lopputulos on osiensa korostunut summa. Todennäköisesti kameran taltioima esitys ei ole ollut aivan niin jähmeä koettuna Stuttgartin Valtionopperan katsomossa esityshetkellä kuin katsottuna tänä päivänä videolta. Elokuversion voima on välineessä, ei samanaikaisesti tapahtuvassa esityksessä. Niinpä katsoja voi heittäytyä elokuvan vietäväksi huomattavasti helpommin kuin taltioidun lavaesityksen. Kamera on tullut esityksen väliin videossa 1, kun taas videossa 2 se tulkitsee teoksen.

Teatterissa katsoja seuraa aina esitystä katsomon puolelta yksisuuntaisesti tarinan ulkopuolelta ja jokainen esitys on ainutkertainen ja ainut laatuaan. Kaikki tapahtuu tässä ja nyt ja osa esityksen draamaa liittyy taiteilijoiden tekniseen onnistumiseen vaikeissa tehtävissään. Erityisesti aikana ennen ohjaajien valtakautta tämä heijastui näyttämöilmaisun niukkuutena: draama tehtiin musiikin ehdoilla. Elokuvissa katsoja pystyy samaistumaan henkilöihin, eläytymään osaksi tarinaa. Elokuvan visuaalinen tarinan kerronta mahdollistaa sen, että katsoja tuntee olevansa itse tapahtumien keskellä. Näyttelijöiden työtä helpottaa uusintaotosten mahdollisuus, jolloin lopulliseen versioon valikoituvat sopivimmat - ei välttämättä tarvitse onnistua juuri sillä yhdellä ja ainoalla kerralla kuten teatterissa. Ohjaus toimii draaman ehdoilla, kun fyysinen laulusuoritus taltioidaan jälkimmäisyyksensä. Lisäefektejä elokuvaan saadaan vielä zoomauksilla, lähikuvilla ja leikkauksilla. Ne laajentavat ilmaisun mahdollisuuksia, pienimmätkin eleet tai kohtalokkaat katseet saadaan merkityksellisiksi. Toisaalta elokuva helposti rajoittaa katsojan mielikuvitusta tarjoilemalla tarinasta valmiin version, kun taas teatteria voisi verrata kirjaan, jossa jokainen katsoja luo tarinasta oman hahmotelman ja kokonaisuuden. Vertailemislani tallenteilla konkreettisimmin tämä ilmenee Cavaradossin kidutuskohtauksessa ja

oopperan lopussa Toscan hypätessä kuolemaan Sant' Andrea della Vallen muureilta. Elokuversiossa valmiit tulkinnat näytetään katsojalle, kun taas lavataltioinnissa kidutuskohaus tapahtuu näkymättömissä ja Toscan hyppy muurilta kaiken järjen mukaan johtaa kuoleman, mutta katsoja voi luoda oman käsityksensä siitä, mitä Cavaradossille tapahtuu kidutuskammiossa. Kuoleeko Tosca todella, vai voisiko hänen elämänsä jatkua jossain muualla parempana ja kauniimpana?



## **Lähdeluettelo**

Ashbrook, William 1969. The Operas of Puccini. Casell, London.

Bacon, Henry 1995. Oopperan Historia. Otava.

Batta, András 1999. Ooppera. Könnemann Verlagsgesellschaft.

von Bókay, János 1964. Maestro Puccini. Schuler Verlagsgesellschaft, Stuttgart.

Bourne, Joyce 1998. Who's who in opera. Oxford University Press, New York.

Chalmers, Kenneth 1976. G. Puccini, Tosca. VHS-tallenteen esittelyvihkonen. (DECCA 071 402-3 DH).

Gobbi, Tito 1984. Tito Gobbi on his world of Italian opera. Hamish Hamilton, London.

Lazarus, John 1990. Oopperan käsikirja. Otava.

Lehtinen, Tuomas 2004. E lucevan le stelle – Ja tähdet loistivat taivaalla. Sibelius Akatemia, lopputyö.

Nikander, Mika 2006. Puccinin Tosca. Sibelius Akatemia, kirjallinen työ.

Osborne, Charles 1984. Ooppera Tietosanakirja A-Ö. Gummerus Oy.

Otavan iso musiikkitietosanakirja 1976. Otava.

Puccini, Giacomo. Toscan Libretto. Suomennos, Leena Vallisaari. Suomen Kansallisooppera.

Pyrrö, Katriina 1990. Giacomo Puccinin ooppera Tosca. Sibelius Akatemia, kirjallinen työ.

Slonimsky, Nicolas 1997. Baker's Biographical dictionary of 20th Century Classical musicians.

Suuri Musiikkitietosanakirja 1989. Weilin + Göös ja Otava.

Sävelten maailma 2/1991, 4/1993 ja 5/1994. WSOY.

The New Grove Book of Operas 1996. Macmillan Press.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2001. Macmillan Publishers.

Weaver, William 1986. G. Pucini, Tosca. CD-levyn esittelyvihkonen. (DECCA 414 597-2).

Video 1, 1961. Giacomo Pucci, Tosca. Franco Patane, Stuttgartin Valtionoopperan orkesteri ja kuoro. (VAI – Video Artists International 69216, VHS)

Video 2, 1976. Giacomo Puccini, Tosca. Bruno Bartoletti, New Philharmonia orkesteri ja Ambrosian singers kuoro. (DECCA 071 402-3 DH, VHS)